

3. Ерохин С.В. Теория и практика научного искусства / С.В. Ерохин. – М.: МИЭЭ, 2012. – 208 с.
4. Кулиев Г.Г. Метафора и научное познание / Г.Г. Кулиев. – Баку: Элм, 1987. – 157 с.
5. Медведев Б.А. XXI век: проблема этической парадигмы просвещения / Б.А. Медведев // Интеллект. Культура. Образование: материалы V Междунар. науч. конф. с элементами науч. шк. для молодежи. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012. – С. 13–16.
6. Научное искусство: Первая междунар. науч.-практ. конф.: сб. тез. – М.: МИЭЭ, 2012. – 308 с.
7. Фейнберг Е.Л. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке / Е.Л. Фейнберг. – Фрязино: Век 2, 2004. – 288 с. – (Наука для всех).
8. Щербаков Р.Н. Великие физики как педагоги: от научных исследований – к просвещению общества / Р.Н. Щербаков. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2008. – 296 с. (Педагогическое образование).
9. Tromble M. The advent of chemical symbolism in the art of Sonya Rapoport // Foundations of chemistry. – 2009. – Vol. 11, №1. – P. 51–60.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В ПОЭЗИИ РУССКОГО АВАНГАРДА

Федотова Наталья Фагимовна

*кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский
институт Казанского (Приволжского) федерального
университета, Россия, г. Набережные Челны
e-mail: fnfl@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена одному из самых ярких опытов визуализации в русском поэтическом авангарде. Автор, анализируя книгу В. Каменского «Танго с коровами», проводит мысль о футуристическом эксперименте как проекте реконструкции мифологического синкретизма.

Ключевые слова: поэзия русского авангарда, книги русского футуризма, В. Каменский, визуализация, мифологический синкретизм.

Заданный русскими символистами мифопоэтический вектор был поддержан самыми смелыми экспериментами в русском авангарде, на первый взгляд не имеющими ничего общего ни с теорией, ни с практикой символизма. Общий кризис логоцентрической макрокультурной парадигмы и переход к постлогоцентрическим смыслообразовательным техникам [6, с. 77] находит свое выраже-

ние в визуализации поэтического творчества футуристов. Визуализация поэзии была связана с реконструкцией доархаических форм мышления на совершенно новой ментальной основе, присущей человеку начала XX в.

Синкретизм, присущий мифологическому сознанию, наиболее ярко проявляется в поэтических книгах русских футуристов. Обратимся к одной из них – пятиугольной книге Василия Каменского «Танго с коровами» (1914). Напечатанная на обратной стороне дешевой обоейной бумаги эта книга по праву считается «вершиной в истории печатной кубофутуристической книги» [7, с. 251]. В поэтике этой книги вербальное не отделимо от визуального. Одно без другого здесь теряет всякий смысл.

Как известно, поэзия и живопись русского футуризма развивались, взаимообогащая друг друга. Так, эксперименты в области визуализации поэзии были подстегнуты мыслями В. Кандинского, который в 1912 г. пришел к выводу, что звуковые и графические элементы буквы находятся в очень сложных взаимоотношениях. С одной стороны, буква обозначает вполне определенный звук, с другой – она может существовать независимо от звука. Не только графическая форма буквы имеет определенную эмоциональную окраску (веселую, грустную и т. д.), но и отдельные ее элементы. В своих рассуждениях Василий Кандинский, можно сказать, уравнивал выразительные возможности письма и живописи и призывал прислушаться к «внутреннему голосу» буквы [7, с. 243–244]. Эти идеи Кандинского были поддержаны и «опробованы» Д. Бурлюком, В. Маяковским, В. Хлебниковым, В. Каменским и другими футуристами.

«Танго с коровами» состоит из двенадцати произведений, автор назвал их «железобетонными поэмами». Из двенадцати десять «поэм» занимают каждая отдельную страницу, что позволяет сразу увидеть все произведение. Из этих десяти шесть заключены в пятиугольный каркас, который расчленен на различные геометрические фигуры. В их пределах располагаются слова, напечатанные различным шрифтом, а также обрывки слов, отдельные буквы, цифры. Благодаря этому страница становится похожей на «произведение графики, построенное на сгущениях и разрежениях, пульсациях

и вибрациях графических ритмов» [8, с. 514]. Изменение внешних свойств текста как некоторого пространственного целого приводит к деформации его внутренних свойств, о чем свидетельствует пространственно-временная структура художественного мира. Основным свойством пространства здесь становится прерывистость, а времени – нелинейность.

В поэтическом сборнике торжествует игровое, экспериментаторское начало, здесь не осталось места стереотипам мышления. Поэт игнорирует не только правила стихосложения, но и правила связной речи, сделав равноправными в передачи ощущений и мыслей предложения, словосочетания, отдельные слова, слоги, буквы, цифры.

«Железобетонные поэмы», отмечает Ю. Молок, представляют собой «коллаж московской жизни начала XX века со всеми ее точными реалиями: с “Банями”, “Кабарэ”, “Телефоном”, “Кинематографом”, “Скатинг-ринком”, “Цирком Никитина”, “Дворцом С. И. Щукина”» [5, с. 9]. Они и документированы соответствующим образом. Поэма «Кабаре» развернута как программа вечера. «Цирк Никитина» – как цирковая программа, где дан перечень всех номеров и участников со всеми трюковыми эффектами и звуками. «Дворец С. И. Щукина» выглядит как путеводитель выставки по залам Пикассо, Сезана, Ван Гога, Моне, Гогена, Матисса.

Художественное пространство города характеризует высокая степень заполненности людьми и звуками улицы. Нервный ритм городской жизни помогает осознать внешний вид произведений, а именно визуализация поэм в целом или отдельных фрагментов, слов. Насколько такой прием был значим для автора, говорит его следующий комментарий: «Например, в том же стихотворении «Телефон» (из «Танго с коровами») я изображаю похоронную процессию буквами так:

ПроооЦеСсИя

Каждая буква разного шрифта, причем узкое «о» положено горизонтально, что означает – гроб. Самое слово «процессия» растянуто, как вид процессии, в одну длинную строку. Таким образом, слово, предназначенное для выявления наиболее точного понятия, в данном и всех иных случаях дает высшую точность [2, с. 484–485].

Поэма «Полёт Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» выстроена по принципу удлиненного треугольника, завершающегося самой узкой буквой алфавита того времени – «і». Самая нижняя строчка набрана крупными буквами, все слова в ней выписаны четко и раздельно:

АЭРОДРОМ ТОЛПА МЕХАНИК СУЕТИТСЯ

Но уже в следующей строке наблюдается смещение букв:

Контакт есть 3 авелпро пеллерь

Это смещение характерно для всех последующих строчек, и то, что разрыв начинается со слов «завёл пропеллер», по-видимому, неслучайно. Пропеллер как бы разбрасывает звуки, его рев заглушает отдельные части слов. Строчки, сужаясь, стремятся вверх, навевая ассоциации, связанные с наблюдением за поднимающимся самолетом, который, превращаясь в точку, исчезает в пространстве. Как замечает А. Стригалева, описание разворачивается во времени и во времени читается; специфическое изображение существует и воспринимается двояко: в пространстве страницы (как одномоментно видимая картина: земля и, буквально превратившийся в точку в зените, аэроплан, оставивший шлейф выхлопных газов) и в определенной временной последовательности (как ряд последовательных этапов: ускоряющийся разбег по земле – отрыв – чихающий, перебойный, но постепенно выравнивающийся ритм мотора – удаление до пределов видимости) [8, с. 518].

Сам Каменский рекомендовал это произведение читать снизу вверх. В этом случае «рисунком набора передается изображение отрыва аэроплана от земли и постепенного его уменьшения в пространстве неба, что визуально призвано донести до нас ощущения зрителей, оставшихся на площадке аэродрома. Но это же «изображение» при прочитывании произведения сверху вниз можно воспринять и как передачу ощущений самого пилота, у которого по мере подъема стремительно увеличивается обзор поверхности земли» [4, с. 252].

А. Крученых в 1913 г. писал: «Наши новые приёмы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и других «идеалистов», где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой. Раньше мир художника имел как бы два измере-

ния: длину и ширину; теперь он получает и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.

Мы стали видеть ЗДЕСЬ и ТАМ» [3, с. 53].

Василию Каменскому это умение «видеть ЗДЕСЬ и ТАМ» дает возможность изобразить не только само событие (полет) в развитии. Игра с внешним пространством «поэмы», которая, несомненно, имеет отношение к «новым приемам», еще передает и процесс восприятия события, увиденного и постигнутого с разных точек зрения: зрителей, авиатора. Таким образом оказываются сплавленными в одно не только различные точки зрения, ракурсы наблюдения, но и психические, «внутренние», пространства.

Фрагментарность, симультанность, разрыв привычных синтаксических связей, игра шрифтом – все эти важнейшие черты «железобетонных поэм» естественным образом связаны с кардинальным изменением представлений о свойствах современного мира. В «Статьях о футуризме» Каменский писал: «Аэропланы, автомобили, экспрессы, корабли-города, радио-телеграфы, беспроводные телефоны, достигнув технических совершенств, так сократили во времени земной шар, так сдвинули понятие протяженности, что душа как бы освободилась от земной оседлости и сегодня чувства человека обновлены совершенно. Психика изменилась соответственно развитию культуры. Темп жизни удесят�ерился в скорости. Всё под влиянием мировых событий сдвинулось, всё будто разом получило поступательную силу» [1, л. 8].

Василий Каменский для передачи во вседвижении «мечущих организмов города» [4, с. 141] одним из первых использует не только внутреннее, но и внешнее пространство произведения. «Подчёркнутость выделенных слов, – пишет поэт, – введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь как по нотам, с экспрессией обозначенного удара)» [4, с. 484].

Для автора, как мы видим здесь, важно восприятие его произведения не просто читателем, а читателем-зрителем-слушателем – в нерасторжимом единстве. Художественное сознание поэта-футуриста отражает, с одной стороны, атомизацию смыслов и их центробежную динамику, характерную для современной ему цивили-

зации, а с другой – установку на синкретическую слитность (звука и его графического изображения, поэзии и живописи), характерную для мифологического мышления.

Литература

1. Каменский В.В. Статьи о футуризме / В.В. Каменский. – РГАЛИ. – Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 143. – 32 л.
2. Каменский В.В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль Веснеянки. Путь энтузиаста / В.В. Каменский / сост. М. Я. Полякова. – Репринтное воспроизвед. изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. – М.: Книга, 1990. – 591 с.
3. Крученых А. Новые пути слова / А.Е. Крученых // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М.: Наследие. – С. 50–54.
4. Малевич К. Черный квадрат / К.С. Малевич. – СПб.: Азбука, 2001. – 576 с.
5. Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста / Ю. Молок // Каменский В.В. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. – М.: Книга, 1991. – С. 3–12.
6. Пелипенко А.А. Искусство в зеркале культурологи / А.А. Пелипенко. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 318 с.
7. Поляков В.В. Книги русского футуризма / В.В. Поляков. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Гилея, 2007. – 551 с.
8. Стригалева А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского / А.А. Стригалева // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1/2. – С. 505–539.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПАЛИТРА ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА УИЛЬЯМА ДИНА ХОУЭЛЛСА

Фесянова Наталья Леонидовна

*кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский
институт Казанского (Приволжского) федерального
университета, Россия, г. Набережные Челны
e-mail: birujza@yandex.ru*

Аннотация. В научно-критической литературе Уильяма Дина Хоуэллса (1837–1920) рассматривают как романиста, литературного критика и журналиста, хотя его творчество многообразно по жанровому составу.